

TRANSPOSICIÓN CON GÉNERO:
EL CASO DE *EL INQUILINO* (BELLOC – HITCHCOCK)
GENDER TRANSPOSITION: THE CASE OF THE LODGER (BELLOC - HITCHCOCK)

Raquel Gutiérrez Estupiñán
Universidad Autónoma de Puebla (México)

RESUMEN

Este trabajo se propone abordar la transposición de la novela de Marie Belloc Lowndes titulada *El inquilino* (1913) al filme homónimo realizado por Alfred Hitchcock (1926), desde una perspectiva de género. Hasta ahora, muchos estudios se han centrado en cuestiones relacionadas con el paso de una novela a la pantalla, pero rara vez se han abordado las implicaciones genéricas. En este trabajo me centraré en poner de relieve cómo se retoman los personajes femeninos de la novela (escrita por una mujer) en la película (realizada por un hombre). A partir de lo anterior aportaré elementos para dilucidar si algunos de los rasgos localizados en *El inquilino* persisten en películas posteriores de Hitchcock en cuanto al tratamiento de la figura femenina.

Palabras clave: Género – transposición / adaptación – cine – literatura

ABSTRACT

The aim of this article is to examine the adaptation of Marie Belloc's novel *The Lodger* (1913) into the film by Alfred Hitchcock (1926) from a gender perspective. Until now, numerous studies have focused on the passage of a novel into the screen, but they rarely examine the gender implications of such passage. In this article, I will shed light on how the feminine characters of the novel (written by a woman) are reprised in the film (directed by a man). This analysis will help me to establish whether some of the features identified for *The Lodger* are maintained in subsequent Hitchcock films in terms of how the female figure is represented

Key words: Gender– transposition / adaptation – cinema – literature

SUMARIO

Introducción. Aspectos narratológicos. Sobre la adaptación. Miradas con género: A) Representaciones de mujeres en el cine. B) Transposición y género. C) Implicaciones de género en *El inquilino*. Conclusiones

Introducción

En este trabajo se analizan aspectos de la transposición de *El inquilino*¹, novela escrita por Marie Belloc Lowndes (1913), a la película del mismo título, dirigida por Alfred Hitchcock (1926).

Para contextualizar nuestros objetos de estudio, conviene tener en cuenta algunos datos sobre la autora y el autor. Marie Belloc Lowndes nació en Londres en 1868, hija del abogado francés Louis Belloc y de Bessie Parker, feminista inglesa; pasó sus primeros años en Francia². En 1896 se casó con Frederick Sawrey A. Lowndes (1868 – 1940). Marie Belloc fue una escritora notablemente prolífica; produjo al menos una obra por año entre 1898 y 1946, es decir hasta un año antes de su fallecimiento, en 1947. Entre sus obras (más de 70, en total) se cuentan biografías, memorias, ensayos sobre temas diversos, teatro. Sin embargo, es sobre todo conocida por sus novelas de terror (*thrillers*), entre las cuales destaca *The Lodger*, llevada al cine en 1926³.

Así como Marie Belloc Lowndes es poco conocida, aparte de Inglaterra y por especialistas en literatura, Alfred Hitchcock (1899 - 1980) alcanzó renombre internacional. Lo que interesa destacar en este trabajo es, en primer lugar, que empezó su carrera de cineasta en los años del cine mudo (hecho no tan conocido, pues los estudios críticos se centran en sus obras más célebres, pertenecientes al cine sonoro), con lo cual su figura debe ser destacada como pionera. Su contacto con el mundo del cine se remonta a los años 1920; primero trabajó elaborando títulos para películas mudas, de ahí pasó a ser montador y luego guionista, ayudante de dirección y finalmente director. Participó en la transición hacia el cine sonoro, con la primera película sonora que se hizo en Inglaterra: *Blackmail*, en 1929. Con estos datos, la figura de Hitchcock adquiere, ciertamente, nuevas dimensiones. No es un punto de menor interés el hecho de que haya llamado su atención la novela de Marie Belloc Lowndes para realizar una película. Además de la relevancia para los estudios de transposición, recordemos que al llevar una obra literaria al cine Hitchcock sigue una línea surgida desde los primeros años del cine de los primeros tiempos, a saber, inspirarse en la literatura, buscar en ella historias susceptibles de ser «contadas» por medio de imágenes, y con el empleo de los códigos propios del nuevo medio.

En cuanto a la novela de Marie Belloc Lowndes, se publicó primero como «historia» en el *McClure's Magazine*, en 1911, y en forma de novela en 1913. Esta última consta de 27 capítulos; la estructura interna, y sobre todo las transiciones de un capítulo a otro, hacen pensar que fue publicada por entregas. Se ha señalado la relación con el caso de Jack el Destripador, quien perpetró una serie de asesinatos en Londres, 1888. Los crímenes que se le atribuyen son cinco, aunque por la misma

1 En España se conoce más bien con el título de *El enemigo de las rubias*, pero en este trabajo nos referiremos a la obra como *El inquilino*, cuya ficha técnica es la siguiente: *The Lodger*, Zima Entertainment, 1926, director: Alfred Hitchcock, blanco y negro, duración: 75 minutos.

2 Hubo varias personas notables en su familia. Su hermano Hilaire Belloc fue un conocido escritor de obras históricas; su abuelo paterno, Jean-Hilaire Belloc, era pintor; su bisabuelo materno, Joseph Priestley, teólogo y científico, conocido por haber sido uno de los primeros en aislar oxígeno en forma gaseosa y por haber inventado el agua carbonatada, entre otras cosas.

3 Se conocen otros casos de transposición de esta misma obra de Marie Belloc: con el mismo título, en 1944 (con Merle Oberon, George Sanders, Laird Cregar); *Man in the Attic*, en 1953 (con Jack Palance); nuevamente como *The Lodger*, en 2009 (dirección de David Ontdaatje, con Alfred Molina, Hope Davis, Shane West). Otra novela –escrita en 1931– que fue llevada al cine es *Letty Lynton* (con Joan Crawford), en 1932.

época hubo muchos más, tal vez relacionados con los problemas sociales –desempleo, pobreza, prostitución– en el East End londinense, a finales del siglo XIX.

Por su parte, el filme dirigido por Hitchcock, como veremos, efectúa una serie de modificaciones con respecto a la novela. En lo que sigue examinaremos algunas de ellas, para proponer, en primera instancia, elementos para un análisis narratológico de la novela y de la película; en seguida examinaremos las implicaciones para una propuesta de adaptación con género.

Aspectos narratológicos

Antes de proseguir, veamos las sinopsis de los respectivos objetos de estudio, que servirá para dar una idea de lo que sucede en el paso de la obra escrita a la obra cinematográfica.

<i>Sinopsis de la novela</i>	<i>Sinopsis de la película</i>
<p>Un matrimonio inglés formado por dos trabajadores domésticos ya retirados, en Londres, decide rentar una de las habitaciones de su casa para remediar la precaria situación económica por la que atraviesan. Se presenta Mr. Sleuth, un hombre misterioso que realiza salidas por la noche. Su llegada coincide con una serie de asesinatos de mujeres, rubias y jóvenes, y el matrimonio Bunting empieza a sospechar de su huésped. Por otra parte, Daisy, la hija de Mr. Bunting, se enamora de Joe Chandler, joven detective amigo de su padre (lo cual constituye el otro hilo conductor de la trama). Mr. Sleuth acompaña a Daisy y a Mrs. Bunting a una visita al museo de figuras de cera de Madame Tussaud –con motivo del cumpleaños número 18 de la joven. Por coincidencia, se encontraba ahí el jefe de la policía, con unos invitados franceses, y Mrs. Bunting lo escucha decir que el asesino ya había sido identificado. Mr. Sleuth reconoce al funcionario, le reprocha a Mrs. Bunting su «traición» y, pretextando sentirse mal, desaparece por la salida de emergencia; no se le vuelve a ver. Daisy se compromete con Joe y los Bunting son contratados al servicio de una dama de cierta edad, en cuya casa son muy apreciados.</p>	<p>Un matrimonio inglés formado por dos trabajadores domésticos ya retirados, en Londres, decide rentar una de las habitaciones de su casa para remediar la precaria situación económica por la que atraviesan. Se presenta un hombre joven, alto y delgado, de maneras aristocráticas y conducta misteriosa, que suele hacer salidas por la noche. Daisy, la hija de los Bunting, ayuda a atender al huésped, simpatizan y se enamoran, lo cual provoca los celos de Joe, el joven detective amigo de Mr. Bunting. Los asesinatos de mujeres jóvenes y rubias, unido a las salidas nocturnas del inquilino y una serie de coincidencias, empiezan a levantar las sospechas de los Bunting y de Joe, quien a la primera oportunidad se presenta en la casa para detenerlo. El inquilino, seguido por Daisy, logra escapar. En una plazuela le cuenta a la joven que, luego del asesinato de su hermana, su madre –en el lecho de muerte– le había hecho prometer que buscaría al asesino. Mientras la muchedumbre lo persigue, Chandler se entera de que el sospechoso en realidad no es culpable, y corre a salvarlo. Luego de una estancia en una clínica, Daisy y el ex inquilino están en una lujosa residencia, a donde van a buscarlos los padres de ella.</p>

Cuadro 1

Como se puede observar, los hechos narrados en la novela son reconocibles en el filme, si bien este procede a comprimir acontecimientos de la obra original (lo familiar, por ejemplo, aparece muy condensado con respecto a la novela), debido tanto a las restricciones que impone el cine en cuanto a duración, pero sobre todo en cuanto a las decisiones efectuadas por el cineasta, las cuales desembocan en la modificación radical de la trama original⁴. Si los hechos narrados en *El inquilino* – novela pueden representarse como una combinación de tensión narrativa (los crímenes en Londres y las actitudes «raras» de Mr. Sleuth) más una crítica a la incapacidad de la policía para atrapar al asesino (con la intervención de la prensa, la policía y las reacciones del grupo social), en el filme tenemos una tensión narrativa (centrada en las ambigüedades del inquilino) más una trama amorosa (triángulo Joe – Daisy – Inquilino) más el papel de lo social (los medios de comunicación, la prensa, la policía, la muchedumbre). Así, el núcleo narrativo

llega el inquilino – continúan los asesinatos – sospechas de Mrs. Bunting

se organiza de modo diferente en la novela y en el filme. En la primera, el inquilino resulta ser el asesino (quien desaparece al final) y Daisy está enamorada del detective Joe Chandler; en el filme, el inquilino es inocente, se enamora de Daisy y están juntos al final. La trama se complica por la analepsis que se introduce cerca del desenlace para explicar la conducta del inquilino: dar con el asesino de su hermana.

El aspecto narratológico no es el único posible para el examen de la adaptación y, de hecho, difícilmente podría dar cuenta de cuestiones relacionadas con el género. Sin embargo, constituye una base firme para reflexiones que tomen en cuenta el contexto. A ello dedicaremos los apartados siguientes.

Sobre la adaptación⁵

En cuanto al hecho de que, desde los inicios de lo que llegaría a ser la institución del cine tal como la conocemos ahora, las obras literarias funcionaran, de manera prácticamente

⁴ Los cambios relacionados con las posibilidades que ofrece el cine inciden en la diégesis. Por ejemplo, el largo inicio, con la joven rubia, que grita al ser atacada, la reacción de los pasantes, la prensa (y otros medios de transmitir noticias, todo un documental de cómo sucedían las cosas en 1927). El filme moderniza la vida en la ciudad (por la presencia de automóviles, teléfono; en contraste con el interior de la vivienda de los Bunting, donde no se aprecian estos «adelantos»), y sobre todo el papel de las mujeres, como veremos.

⁵ A pesar de la falta de consenso en cuanto al término más adecuado para referirse al paso de la obra literaria al cine, en este trabajo emplearemos indistintamente «adaptación» y «transposición». Véanse Wolf (2001, quien defiende el uso del segundo término) y Stam (2009, quien prefiere el primero de ellos).

natural, como fuente de inspiración, Stam (2009: 29) propone que lo contado sería una especie de material genético o ADN⁶ que se manifestaría en un determinado cuerpo de textos. De manera parecida, André Gardies (1993), compara la novela con un banco de datos de varios tipos: diegéticos (lugares, personajes), temáticos (romance), genéricos (*thriller*), ciencia ficción, entre otros. Tanto la novela como el cine son vehículos para contar historias; por lo tanto, tienen una naturaleza semejante y pueden ser estudiados por la narratología, o teoría de la narrativa, sea cual sea el soporte que se utilice para dar cuenta de una serie de acontecimientos.

Dada la tendencia actual de tomar en cuenta el papel del lector/receptor en la construcción del sentido, desde la teoría de la recepción se considera que el texto contiene una serie de indeterminaciones (blancos, huecos, vacíos) que son completadas en la lectura, o en el momento de ver una película. En este sentido, el filme *El inquilino* procede a llenar una serie de vacíos presentes en la novela, aunque el fenómeno no se reduzca a esta tarea de llenado. Cineastas como Orson Welles o Alain Resnais, quienes han llevado obras literarias a la pantalla, coinciden en la idea de que se trata de decir algo nuevo sobre las obras que «inspiran» los filmes.

Para el estudio de las relaciones intertextuales entre las versiones literaria y cinematográfica de *El inquilino*, nos limitaremos a tomar como punto de partida el concepto de hipertextualidad, definido por Gérard Genette⁷ (1982) como la relación entre un hipertexto (texto nuevo, texto B) y un hipotexto (texto anterior, texto A), en donde este último experimenta una serie de transformaciones, que pueden consistir en reelaboraciones, expansiones, compresiones, entre otras. Desde esta perspectiva, *El inquilino* – novela constituye el hipotexto, el texto preexistente que, mediante una serie de operaciones de selección (qué se incluirá, qué se dejará de lado), ampliación (elementos apenas esbozados se van a ampliar), compresión (no todos los hechos consignados podrían llevarse a la pantalla), actualización (sobre todo en cuanto a las figuras femeninas, pero también el galán) dará lugar a *El inquilino* – película, un hipertexto que, sin anular por completo la relación con el hipotexto, constituye un objeto autónomo, poseedor de características propias. En otras palabras, el hipotexto *El inquilino* – novela es [re]activado por una lectura hipertextual a través de cuyo funcionamiento resulta el hipertexto *El inquilino* – película.

6 Esta idea podría complementarse con la de Gilles Deleuze (citado en Stam, 2009: 31), según la cual la adaptación debe pensarse en términos de energías, movimientos e intensidades, y no como mera copia.

7 Se trata de una extrapolación de la tipología propuesta por Genette (1982) para los textos literarios. El narratólogo francés emplea el término «transtextualidad», y distingue cinco tipos de relaciones, explícitas o no, entre textos: intertextualidad (co-presencia efectiva), paratextualidad (título, prefacios, epígrafes que acompañan al texto literario), metatextualidad (relación crítica), architextualidad (taxonomías genéricas), hipertextualidad. Véase la obra citada de Genette; para una explicación de cómo funcionan las mismas categorías en el cine, véase Stam, 2009: 75 y ss.

Miradas con género

A) Representaciones de mujeres en el cine.— Una de las principales características del cine de Hollywood es su pasividad ante la representación de la mujer como espectáculo sexual, como un objeto que está allí para ser mirado, y ante el papel activo del protagonista masculino, detentor de la mirada. Esta situación suscitó la cuestión del placer de la espectadora (Stacey, 1990: 365).

Como es sabido, el artículo de Laura Mulvey (1975) sobre el placer visual en el cine narrativo se convirtió en una referencia obligada en los estudios acerca del tema. De acuerdo con Mulvey, los placeres visuales del cine hollywoodense se basan en formas de ver voyeuristas y fetichistas. Debido a la forma en que esas miradas están estructuradas, el espectador necesariamente se identifica con el protagonista masculino del relato, y por lo tanto con la actitud de convertir en objeto a la figura femenina, a través de la mirada masculina (Stacey, 1990: 365). El artículo de Mulvey se ocupa de filmes de Hitchcock para mostrar cómo las mujeres en el cine clásico son objetos pasivos de impulsos voyeuristas y sádicos; cómo ellas parecen existir solo para satisfacer los deseos de los hombres y encarnar sus temores, y cómo, en consecuencia, las espectadoras solamente pueden tener una relación masoquista con ese cine (Modleski, 1990: 59).

A pesar de la enorme influencia en los estudios cinematográficos feministas, el trabajo de Mulvey (1975) no toma en cuenta la posibilidad de la figura masculina como objeto erótico, ni al sujeto femenino en el relato. Se propusieron otros modelos para el estudio del papel de espectadores y espectadoras, que permitieran dilucidar hasta qué punto la opresión de las mujeres podía expresarse sin quitarles toda posibilidad de maniobra (Mulvey, 1975), sin definir las como víctimas del patriarcado (Bellour en Stacey, 1990: 368) o como radicalmente diferentes de los hombres (Doane en Stacey, 1990: 368). Estas tres opciones teóricas resultan frustrantes para las espectadoras, pues les ofrecen tres salidas: la masculinización, el masoquismo o la marginalidad (Stacey, 1990: 369). Se requeriría, entonces, un modelo más flexible, que admitiera oscilaciones entre identificaciones exclusivamente masculinas o femeninas. Stacey (1990) propuso separar la identificación genérica de la sexualidad, que con frecuencia se confunden bajo la noción de diferencia sexual. Es decir que el vacío teórico de la propuesta de Mulvey (1975) podría llenarse mediante análisis detallados para mostrar que el texto fílmico puede producir posiciones diferentes según el género de los espectadores, lo cual contradice el modelo de un solo tipo de espectador (el masculino), una sola posibilidad de ver. Así, podría aceptarse la teoría de la masculinización del espectador, para el nivel textual, pero agregando que los espectadores proyectan diferentes subjetividades sobre el

filme, de acuerdo con diferencias de género, lo cual implica tipos de placer distintos (Stacey, 1990: 366).

Con respecto a los filmes de Hitchcock en la crítica feminista, Laura Mulvey examina *Vertigo* (1958), *Rear Window* (1954) y *Marnie* (1964) para apuntalar su teoría sobre el placer visual. Otras críticas feministas recurren a otras películas del mismo cineasta con el fin de elucidar temas y problemas relevantes para las mujeres dentro de regímenes patriarcales. Al hacerlo implícitamente desafían y descentran la autoridad del director, al considerar su obra como expresión de actitudes y prácticas culturales existentes, en cierta medida, fuera del control del artista.

Una de las tesis de Tania Modleski es que muchas veces en filmes de Hitchcock la fuerte fascinación e identificación con lo femenino que se observa en ellos subvierte las pretensiones de control y autoridad no solo de los personajes masculinos, sino también del director, y señala una ambigüedad: si bien los filmes de Hitchcock no son completamente misóginos, tampoco hay en ellos una total simpatía hacia las mujeres y su difícil condición dentro del patriarcado. Toda su obra se caracteriza por una total ambivalencia frente a lo femenino, lo cual explica que se haya señalado el carácter misógino de muchos de sus filmes. Se trata de un asunto que no puede ser fácilmente resuelto, y es la razón por la cual los ataques hacia el tratamiento de las mujeres, o las defensas del mismo, susciten un sentimiento de «sí, pero...». Además, según Modleski, a pesar de la considerable violencia con la que son tratadas las mujeres en los filmes de Hitchcock, ellas siguen resistiéndose a la asimilación patriarcal (Modleski, 1990: 60). Varios de los rasgos que han puesto de relieve análisis de los filmes más conocidos de Hitchcock pueden detectarse en *El inquilino*, una de las primeras obras del cineasta.

B) Transposición y género.- Proponer lectura con género, en casos de transposición, implica tomar en cuenta, como parte del contexto, al sujeto que escribe, o que filma. Hasta ahora, la gran mayoría de los estudios de transposición se han centrado en cuestiones relacionadas con el paso de una novela a la pantalla, pero no se han abordado las implicaciones genéricas. Podemos citar a Daphne du Maurier⁸, en cuyas novelas *Jamaica Inn*, *Rebecca* y *The Birds* se inspiró Hitchcock para realizar películas en 1939, 1940 y 1963, respectivamente. Allen (2004) señala que, para el caso de *Jamaica Inn* (1939) la novela sirvió como mero pretexto para conservar situaciones clave de la trama; Hitchcock redujo la novela de du Maurier y la sometió a las estrategias «masculinas» de contar una historia que ya había perfeccionado en filmes anteriores. En cambio, en la adaptación de *Rebecca*

⁸ Véase el estudio de Robert Allen (2004).

(1940) el cineasta realiza la dimensión «femenina» de su estética, al seguir paso a paso la trama de la novela. Hitchcock procede de otra manera en *The Birds* (1963), filme en el que desarrolla escenas solo esbozadas en la obra de la escritora. En el caso de *El inquilino* y Marie Belloc Lowndes es evidente una afinidad en cuanto a género ficcional y en cuanto a preferencias temáticas, así como la adopción de estrategias de adaptación. Nuestro análisis de esta película revela que, ya desde 1926, estas tendencias de su escritura cinematográfica estaban ya en germen.

No se suele prestar atención al hecho de que que *El inquilino* está basada en una novela del mismo título escrita por una mujer –aunque los créditos del filme dan cuenta de ello. De acuerdo con Allen (2004: 303) la tendencia a borrar este dato –igualmente presente en el caso de Daphne du Maurier– puede explicarse por el desarrollo de una industria que favorecía el *autorisme* (la autoría, la cuestión del autor), hecho al que Hitchcock contribuyó en buena medida; en efecto, es común emplear la expresión «el cine de Hitchcock». Al aparecer los filmes bajo su nombre, la invisibilidad de las autoras era inevitable, como consecuencia de las prácticas patriarcales que se instalaron en el cine desde sus inicios como espectáculo de feria, y pasaron a la etapa de la institucionalización.

Un rasgo relevante para una transposición con género es lo relativo a la representación de lo masculino y lo femenino. En *El inquilino*, novela y película, la ideología de lo doméstico es una continuación de la que prevaleció en el siglo XIX. No obstante, en las novelas de Jean Austen, las hermanas Brontë e incluso en obras tardías de Dickens, la domesticidad no solo funciona para sostener la autoridad patriarcal, sino que se empieza a ver con simpatía su cuestionamiento, a la vez que se amplifica y valoriza «lo femenino», en cuanto a imaginación, autorreflexión y relieve emocional. Es decir, las fronteras del sistema de género son puestas a prueba. Este aspecto se aprecia tanto en la novela como en el filme *El inquilino*. En la obra escrita el hogar de los Bunting constituye el espacio de la acción; está presente a través de innumerables detalles, que son recreados a través de las imágenes de la película. Sin embargo, su carácter de contenedor de la casi totalidad de la vida de las mujeres se ve socavado, tímidamente en la novela (Daisy se desplaza de la casa de su tía a la de su padre y madrastra, va al museo –acompañada de Mrs. Bunting y de Mr. Sleuth– y a casa de la madre de Joe Chandler, su enamorado) y de forma muy decidida en el filme, en el cual se otorga un papel importante a la vida pública, en especial a la participación de las mujeres en ella. Si bien Mrs. Bunting permanece todo el tiempo en casa, Daisy va y viene, trabaja, se va tras el inquilino cuando este huye. Al final del filme, Daisy aparece al lado del

inquilino en una lujosa residencia –probablemente la que será su hogar como su esposa. Este detalle, además de las implicaciones del espacio relacionado con la clase socio-económica, permitiría «leer» la historia del romance de Daisy como una especie de *Bildungsroman* feminista, pues de algún modo traza la trayectoria de una heroína de una situación social y económica a otra, y además ese paso es producto de su propia decisión. Otras mujeres también aparecen fuera de casa: las víctimas de los asesinatos, las chicas rubias que trabajan y se enteran de los crímenes.

Todo lo anterior muestra el peso del componente femenino, sin dejar de introducir elementos de ambigüedad: los crímenes son una manifestación de misoginia; hay una marcada preferencia por las mujeres jóvenes; la imagen delicada y misteriosa del inquilino, además de las sospechas que despierta su conducta, la sitúa en una zona fronteriza entre la masculinidad y la feminidad⁹.

El romance entre el inquilino – héroe y la hija de la casa, agregado primordial del filme con respecto a la novela, proporciona un pretexto para hacer que los espectadores sospechen que se trata de Jack el Destripador¹⁰, y por lo tanto que el joven albergue intenciones asesinas con respecto a la rubia Daisy. En efecto, una serie de detalles hacen nacer y crecer las sospechas, encarnadas en Mrs. Bunting –quien posee notables dotes de observación; esto es así en la novela, en la cual ella es la conciencia principal, el centro focalizante–, como el hecho de que el inquilino se apresure a descolgar los cuadros en la habitación que se le destina y que representan mujeres rubias; sus salidas nocturnas, que coinciden con las noches en que se perpetran asesinatos; el plano de Londres, donde se señalan los crímenes; el hecho de que huya –ya esposado– cuando Joe Chandler, acompañado de policías, se presente para llevarlo a la cárcel.

C) Implicaciones de género en *El inquilino*.– En el caso de la película que analizamos, me parece que en lo que Hitchcock se fijó, en primera instancia, fue en el potencial de la novela como muestra de *thriller*, para contar esa historia por medio de imágenes. En la novela el efecto de suspenso –rasgo que llegaría a constituir una

⁹ Vale la pena tomar en cuenta, para redondear el contexto, que desde muy joven Hitchcock fue muy aficionado al teatro (al cual asistía asiduamente, con su madre). En los inicios de su carrera adaptó obras y colaboró con mujeres y hombres del ambiente teatral, especialmente con Ivor Novello, en dos filmes: *El inquilino* (1926) y *Downhill* (1927). En este último, basado en una obra teatral de Novello, la homosexualidad funciona como subtexto, y lo mismo puede decirse de *El inquilino*. Este deseo perverso, presente también en *Murder!* (1930), temáticamente recibe mayor elaboración, dentro de la estética de Hitchcock, en *La soga* (1942) y en *Extraños en un tren* (1927). Relacionado con la ambigüedad genérica y la exploración de los recovecos de la psique –rasgos de la escritura cinematográfica de Hitchcock, junto con la perversidad de su estética– podría ser que bajo su apariencia de inocencia virginal, precisamente debido a esas sospechas el inquilino le parece tan atractivo a Daisy.

¹⁰ Aunque en ningún momento se menciona a este personaje, ni en la novela ni en la película –tal vez porque se trataba de un suceso archiconocido por lectores y espectadores de la época–, en reseñas sobre *El inquilino* se insinúa que se trata del célebre asesino que atomizó a Londres en 1888.

especie de sello personal del cineasta– descansa en las sospechas de Mrs. Bunting y es indudablemente un elemento que retoma Hitchcock para su película. Probablemente no pensó mucho (o no se detuvo a considerar) en que se trataba de una obra escrita por una mujer¹¹.

¿En dónde residirían, entonces, las implicaciones de género? ¿Sucede «algo» al pasar el texto literario al cine, por el hecho de que el hipotexto provenga de pluma femenina y el hipertexto se atribuya a un cineasta? Es preciso realizar observaciones detalladas para detectar rasgos de género en el proceso de adaptación que nos ocupa. Examinemos algunos de ellos.

En la novela las acciones se desarrollan sobre todo en el espacio interior de la casa de los Bunting. La salida de Mrs. Bunting para escuchar testimonios sobre los asesinatos constituye una excepción, motivada porque ha decidido «proteger» a Mr. Sleuth. Pero va de un espacio cerrado a otro, lo mismo que cuando acompaña a Daisy y al inquilino a una visita al museo de Madame Tussaud. En el filme, desde el inicio el espacio es abierto, público. Una joven rubia es asesinada en la calle; la policía, y gran número de curiosos, acuden al lugar de los hechos. Asimismo, es notable la larga secuencia en la que se muestra el trabajo de los medios de comunicación, sobre todo la prensa: recepción de la noticia, redacción, impresión del periódico, distribución a cargo de vehículos motorizados y vendedores de periódicos.

En cuanto a los personajes femeninos, en la novela Mrs. Bunting es la autoridad doméstica y moral, detentora del *savoir faire* y educadora de Daisy. Es ella quien dirige las actividades de la casa (cocina, limpieza, compra de víveres) y ejerce de manera férrea su papel de responsable de atender al huésped. Sus ideas son anticuadas. Daisy, mujer muy joven (y que, recordemos, es su hijastra, no su hija) tiene impulsos de libertad, quiere salir a la calle, tomar sus propias decisiones, pero todo está controlado por mujeres mayores (Mrs. Bunting y la tía con quien vive Daisy). No trabaja, va a casarse con un detective y se convertirá en madre y ama de casa, es decir, le espera un destino convencional.

Sin embargo sería un error considerar a Mrs. Bunting como un personaje carente de relieve. Dentro de los límites de la vida de una dama inglesa de principios del siglo XX (pero heredera de los valores decimonónicos), toma una decisión muy poco ortodoxa, que es la de proteger a Mr. Sleuth, aun cuando sospecha que puede ser el autor de los crímenes que sacuden a la sociedad londinense. Es capaz de mentir para procurarse información sobre lo que sucede (cuando va a escuchar testimonios acerca de los asesinatos de mujeres, le dice a su marido que ha ido al médico), y los movimientos de su mente ocupan un espacio considerable en el texto de la novela, a través de su discurso interior. Es el único personaje

¹¹ No obstante, el no haberse fijado en el género de la escritora de la obra que despertó su interés cinematográfico pudo haberse debido al prestigio de Marie Belloc Lowndes como autora de obras de suspenso. En este sentido, la cuestión de género fue sustituida por la inclusión de las novelas de Belloc en el canon de la época, predominantemente masculino.

del que conocemos lo que piensa, y este hecho le otorga un relieve excepcional. Podríamos afirmar que se trata de un rasgo de género.

En la película la figura de Mrs. Bunting está relegada a lo doméstico; no sale de su casa. Sus ideas conservadoras se presentan reforzadas por su vestimenta, muy del siglo XIX. Decididamente, en este y en muchos otros filmes de Hitchcock, se privilegia la representación de mujeres jóvenes, que transitan del espacio privado al espacio público. Al respecto, el personaje de Daisy se expande y se desarrolla, principalmente por su relación con el inquilino y sus actitudes hacia él. Esto se aprecia en escenas como cuando juega al ajedrez con él, cuando toma su defensa frente a las sospechas de Joe Chandler (el detective, y su pretendiente), y cuando sale tras el inquilino en el momento en que este escapa. Al igual que las otras mujeres rubias que aparecen en la película, Daisy es una muchacha de los años 20, muy desenvuelta, vestida a la moda (por cierto, el contraste con la manera de vestir de su madre es casi inverosímil, pero no deja de ser un rasgo de estilo y de género).

Esta ampliación del personaje femenino joven no carece de relevancia genérica, y con el tiempo se convertirá en otro de los rasgos de la escritura cinematográfica de Hitchcock. En efecto, Mulvey (1975: 491) llama la atención sobre el despliegue exhibicionista del personaje de Lisa en *La ventana indiscreta* (1953), en la escena en que modela para Jeffries –su novio, fotoperiodista, recluso en una silla de ruedas debido a un accidente– un magnífico y costoso vestido. Lisa trabaja para una casa de modas y posee un gusto exquisito para vestirse; Jeffries se encuentra en posición de espectador y *voyeur*, a lo cual se agrega la dimensión erótica de su mirada.

De modo semejante, un punto esencial para una lectura con género, en el caso de *El inquilino*, es que la figura de Daisy se despliega como objeto de deseo ante el joven. Esto se observa especialmente cuando él asiste a una exhibición en la que ella modela un vestido que la hace muy atractiva. Él –en una actitud fetichista, diría Laura Mulvey– se lo enviará más tarde a su casa, aunque se topará con la negativa de los padres y ella no podrá aceptar el regalo.

Es cierto que estos elementos son presentados sin ambages en *La ventana indiscreta*, y que en *El inquilino* apenas pueden notarse mediante observación atenta (y poniendo en marcha el mecanismo intertextual), pero de todas maneras están allí. Además, la «atenuación» de la mirada del inquilino puede adjudicarse a la ambigüedad de su naturaleza genérica (véase la nota⁹, *supra*). Recordemos que, a partir del reconocimiento de un subtexto de homosexualidad, su atracción hacia Daisy se puede interpretar como una especie de máscara.

No obstante, este rasgo de estilo –y de las preferencias– de Hitchcock, si bien es ejemplo de voyeurismo, no necesariamente, o no en todos los casos, implica una actitud misógina. En *Vértigo* tal vez sí, como propone Mulvey (1975). Pero por ejemplo en *La dama desaparece* (1938) –filme-bisagra entre las producciones mudas de Hitchcock y el paso al cine

sonoro–, así como en *El inquilino*, la desenvoltura y la belleza de las protagonistas es un rasgo más bien favorable. Por otra parte, en dicho filme también se modifica la figura masculina con respecto a la novela, con el efecto de actualizarla y hacerla más atractiva (en la obra de Marie Belloc Mr. Sleuth es más bien repulsivo). El cuarentón de la novela se convierte en un elegante, atlético y aristocrático joven. La pareja constituida en el filme es un ejemplo de la paulatina formación del *star system*. Una muestra de la influencia que tuvo esta modificación realizada en la adaptación es que, en ediciones posteriores de la novela, aparecerán en la portada los dos jóvenes actores, haciendo hincapié en el actor Ivor Novello en el papel del inquilino. En cambio, tanto en esta película como en otras de Hitchcock, las mujeres de cierta edad no serán favorecidas: siempre aparecen en absoluto contraste con las bellezas jóvenes¹².

Conclusiones

Para cerrar este recorrido por cuestiones relacionadas con la transposición, a partir de los objetos de estudio elegidos, insistiremos en algunos puntos que nos parecen esenciales.

En cuanto al lugar privilegiado que ocupan las obras analizadas en la trayectoria de la autora y del autor, *El inquilino*, de Marie Belloc Lowndes, es su novela más conocida, y ello se debe en gran parte a la «elección» de Hitchcock. En este sentido, podríamos darle la razón a Stam (2009), cuando afirma que hay casos en los que el hipertexto «crea el prestigio del original». No obstante, las consideraciones genéricas en los estudios de transposición pueden señalar nuevas vías para dirigir la atención a otras obras de la escritora inglesa; el texto de la novela que inspiró la película fue recuperado por el Proyecto Gutenberg. En cuanto a la obra fílmica, según Allen (2004: 305), el mismo cineasta consideraba *El inquilino* como «el primer filme de Hitchcock», y es una obra que proporciona un modelo de su estética¹³.

12 Algunos ejemplos: la experta en ornitología en *Los pájaros*, la madre del galán en la misma película; la dama que desaparece en *La dama desaparece*, la madre del psicópata de *Psicosis*, la cuidadora de Jeffries en *La ventana indiscreta*, entre otras.

13 Es, también, el primer filme en el que se incluye el «cameo» (literalmente «camafeo», término para referirse a la breve aparición de Hitchcock en alguna de las escenas de la película; véase el *Online Film Dictionary*, http://home.snafu.de/ohai/ofd/md_terms_e.html), aquí como telefonista, casi al inicio de la película. Se requiere igualmente proceder a la relectura y la revaloración de las otras películas de Hitchcock anteriores al advenimiento del cine sonoro, para la historiografía del cine y como fuente de estudio de la transposición de novelas u obras teatrales a la pantalla. Al respecto, hagamos notar que de las nueve películas mudas del cineasta, tres están basadas en novelas, cuatro proceden de obras teatrales, una está perdida y la otra (*The Ring*), con argumento del mismo Hitchcock, parece ser la menos afortunada de este grupo. Encabezaría el listado una película de 1923, intitulada *The White Shadow*, extraviada durante varias décadas y recuperada en 2011; siguen: *The Pleasure Garden* (1925), basada en una novela de Oliver Sandys. *The Mountain Eagle / Fear o' God* (1926) [perdida]. *The Lodger: A Story of the London Frog* (1926), basada en la novela de Marie Belloc Lowndes. *The Ring* (1927), con guion de Hitchcock. *Downhill / When Boys Leave Home* (1927), basada en una obra teatral de Ivor Novello. *Champagne* (1928), basada en una historia original de Walter C. Mycroft. *Easy Virtue* (1928), inspirada en una obra teatral de Noël Coward. *The Framer's Wife* (1928), basada en una obra teatral de Eden Phillpots. *The Manxman* (1929), basada en la novela romántica de Sir Hall Cain (véase www.openculture.com/free_hitchcock_movies_online). A lo largo de su carrera, Hitchcock siguió inspirándose en novelas y obras de teatro para sus películas. No abundamos sobre este punto, por falta de espacio.

Junto a los otros ocho filmes de la etapa silente, ha sido recientemente restaurada por el British Film Institute y agregada a la Unesco UK Memory of the World Register.

El contexto social e histórico de los crímenes de 1888 es más o menos compartido por Hitchcock (n. 1899) y Marie Belloc (n. 1868). En la reescritura de la historia, el cineasta tuvo muy en cuenta el papel desempeñado por los medios de comunicación, especialmente la prensa, en la difusión de informaciones sobre los crímenes. Asimismo, se nota una preocupación por documentarse con la inclusión de planos de Londres en los que se localizan los asesinatos sucesivos. Este detalle es de relevancia en el filme y constituye un ejemplo de sus recursos, frente a los –en este sentido más limitados– de la novela. Con respecto a esta última, hay que recordar que originalmente se publicó como una especie de reseña de los crímenes de Jack el Destripador, y después adquirió forma de novela. Al igual que el filme, en el texto se encuentran numerosas alusiones a la vida londinense de la época. Un detalle de sumo interés es la omnipresencia de la niebla, retomado en el filme incluso en el título, cuya forma completa incluye la expresión «una historia de la niebla londinense» («*The Lodger: A Story of the London Fog*»).

Podemos igualmente señalar, como uno de los elementos caracterizadores de la estética de Hitchcock, que la representación de lo masculino no es ortodoxa. Con frecuencia se presenta como una máscara que oculta deseos perversos, como en el caso de la atracción que el inquilino ejerce sobre Daisy; este elemento no aparece en la novela, al menos no bajo esta forma. Pero habría que preguntarse si la decisión de Mrs. Bunting de proteger al inquilino a pesar de las sospechas que pesan sobre él, no contiene también cierto carácter «perverso».

Una serie de rasgos relevantes de la cinematografía de Hitchcock, al que Gerring y Prentice (1996) se refieren como muestra de sus brillantes intuiciones, ya se perciben en la novela de Marie Belloc. En efecto, en ella también están «sembrados», en las diversas etapas de la historia, indicios sobre la posible implicación de Mr. Sleuth en los asesinatos de jóvenes rubias. Si bien en el filme, por las características del soporte semiótico, estas señales adquieren una dimensión más enérgica, la esencia del suspenso ya estaba inscrita en la obra de la escritora inglesa. Lo cual nos lleva a nuestra propuesta inicial de que la transposición de *El inquilino* es susceptible de una lectura que detecte rasgos de género, una actitud todavía poco frecuente, y más aún en lo que respecta al cine «mudo».

Bibliografía

- ALLEN, Richard (2004): «Daphne du Maurier and Alfred Hitchcock», *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.), USA, UK, Australia, Blackwell Publishing, pp. 298 - 325.
- BELLOC LOWNDES, Marie (1913): *The Lodger*, Project Gutenberg, 2005.
- GARDIES, André (1993): *Le récit filmique*, Paris, Hachette.
- GAUDREAU, André y MARION, Philippe (2004): «Transécriture and Narrative Mediatcs», *A Companion to Literature and Film*, Robert Stam and Alessandra Raengo (Eds.), USA, UK, Australia, Blackwell Publishing, pp. 58 - 70.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*, Paris, Hachette.
- GERRING, Richard G. and PRENTICE, Debrah (1996): «Notes on Audience Response», *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, David Bordwell & Noël Carrol (Eds.), Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 388 - 403.
- MODLESKI, Tania (1990): «Hitchcock, Feminisms, and the Patriarchal Unconscious», *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens (ed.), Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 58 - 72
- MULVEY, Laura (1975): «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Film and Theory. An Anthology*, Robert Stam y Toby Miller (eds.), USA, United Kingdom, Australia, Blackwell Publishing Ltd., 2000, pp. 483 - 494.
- STACEY, Tania (1990): «Desperately Seeking Difference», *Issues in Feminist Film Criticism*, Patricia Erens (ed.), Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 365 - 379
- STAM, Robert (2009): *Teoría y práctica de la adaptación*, México, Dirección de Literatura, UNAM.
- WOLF, Sergio (2001): *Cine y Literatura. Ritos de pasaje*, Barcelona, Paidós.

Recibido el 5 de mayo de 2015

Aceptado el 10 de noviembre de 2015

BIBLID [1139-1219 (2015) 20: 211-224]